

## 歌舞伎戯曲の本質

——その古典性と文学性——

### (一)

明治以降、歌舞伎は古典化した、といわれる。この場合の言いかたは曖昧である。明治以降、歌舞伎は近代化した、ともいえるからである。

たとえば、国技といわれる相撲の場合、あきらかに明治以降その技術面は近代化した。が茶屋やマス席や力士の部屋制度やチョンマゲは旧来のままである。現代において日常チョンマゲをつけている人間は力士だけであろう。明治の断髪令も、力士に関しては例外だった。その運営法の細

### 落 合 清 彦

目は知らないが、相撲は外廓を古典的に残して、中心の技術を近代的に変えたのであろう。近代相撲という熟語が使われるゆえんである。

落語の場合はどうか。ここでも、古典と近代あるいは新作の対立はある。古典落語、新作落語の熟語がやはり通用している。

歌舞伎から訣別した新派劇にも、古典と新作があり、この場合、前者を習慣的に「新派古典」とよび、古典新派とはいわれていない。

時によると、新劇にすら、「古典」の文字が冠せられる。「新劇の古典になに」というふうに。

このように芸能において「古典」の例は多種多様であるようにみえる。しかし、よく考えてみると、これらの中で相撲と歌舞伎と落語は、その形の完成された時期はおおむね近世である。

それ以前、中世から行なわれている例えば能楽や能狂言は（まれに新作能、新作狂言はあるが）、現在たしかに古典芸術とよばれ、その呼称と内容とのあいだにギャップはそれほどないようである。

しかし、近世において創られ成立した芸術の類にしても、文学や絵画は概念としては明治以前のものを古典と呼称してさしつかえなさそうである。

歌舞伎と縁の深い浮世絵について考えると、明治以前の写楽や豊国や北斎や国貞や広重の作品はほぼ古典美術の一ジャンルを与えられているように思われる。

いわゆる古典とされる歌舞伎が、浮世絵と同時代に作られていながら、現代、その「古典性」に、ある種の曖昧さ、といって悪いならば流動性をもつのはなぜだろうか？

それは、歌舞伎が演劇であり伝承される運命をもつからだ、ということにも、たしかに一理ある。げんに、日本舞踊においては、いわゆる歌舞伎舞踊を「古典」とよび、そ

の他の舞踊と区別している。それにならって、旧来の狂言作者が書いた作品を「古典歌舞伎」、それ以後の外部作者による作品を「新歌舞伎」「新作歌舞伎」とよぶ便法も実際に行なわれている。しかし、それでもなお、一抹の疑点が残るのである。

伝承されるという演劇の本質から眼を外国の演劇、たとえばシェイクスピアやラシーヌの作品に転じたとき、そこには明瞭なエポックがあり、イブセン以後を近代劇とよぶが、日本では学問的にこうした厳密な境界線がひかれな

い、と『演劇百科大事典』に出ている。

たしかにシェイクスピアやラシーヌといった作品は古典である。しかも『シェイクスピアはわれらの同時代人』という名の研究書が現代出版されているのである。じじつ、そしてシェイクスピアの作品は依然として現在も上演されつづけている。しかし、その方法は、つねにいわれる古典的な手法によっているわけではない。手法はさまざま、ほとんど千差万別といっている。最前衛のスタイルで上演されるケースも決して少なくはない。それでもやはりシェイクスピアは古典である。

これに対して日本の歌舞伎の場合はどうであらうか。

一応、常識的には、明治三十年代に、九代目市川團十郎、五代目尾上菊五郎が死んでから、歌舞伎は古典化の道をふみだした、と考えられ、そういう学説も実在する。

しかしこの場合の「古典化」とは、フランスのルイ王朝期に成立し、いわゆる古典主義クラシシズムの諸特徴をそなえた悲劇や喜劇のもつ古典性とも、またシェイクスピアの作を通念的に古典というさいのそれとも、ことなっている。むしろ、日本の明治三十年代以降の歌舞伎が古典化した、という場合は、「創造発展を一応終了した」という意味と、「同時代演劇ではなくなった」という意味とがふくまれているのである。それならば、歌舞伎は（その実質において）、能楽や能狂言と同じありかたのものになったか、むしろ完全にそうなりおおせたか、というに、これがまた、厄介なことに、そうではないのである。

こんなことは演劇史の初歩の知識だといわれるかもしれない。が、そうだ、ということと、なぜそれがそうなのか、ということとは一緒にしてしまえない。

現実には、国立劇場ができ、そこで上演される作品の中に、いわゆる古典歌舞伎も、新歌舞伎も、新作歌舞伎もある。そして、これらの大体三種の歌舞伎がそれぞれ明確に

ちがった演技や演出でおこなわれているか、というと、これもまた、はなはだ疑わしいのである。

先日、日本演劇学会のシムポジウムで、新劇の演出家であり『四谷怪談』等を新劇で演出した石沢秀二氏が「自分は歌舞伎を古典とは認めない」ということを言われた。

石沢氏の説によれば、現代の歌舞伎俳優の演技というものは近代劇のそれとほとんど変わらず、だから例えば現市川猿之助と仲代達矢が同じ舞台に立って芝居をしても違和感は生じないであろう、とのことである。

いっぽう、たとえば福田恆存氏は、日本の新劇が「西洋の演劇よりは近松に学ぶべきものありと思つたとしたら、それも間違いである」、なぜなら「近松が偉大であったのは浄瑠璃作者としてであって、劇作家としてではない」からだといひ、次のように説明している。

「浄瑠璃をもとにして歌舞伎が作られるとき、浄瑠璃の地の文だけを『ちよほ』として太夫に語らせて、せりふは役者がいふことですませてゐた。それで通つたといふことにも、その間の事情は明かなわけである。つまり浄瑠璃は文学であるが、かへつてそのことのために歌舞伎の脚本はせりふ文学として自立し完成する道をつまふ

さがれたのである。」

福田氏は、浄瑠璃を文学としては認めるが劇作（つまり戯曲）とは認めない。福田氏は、浄瑠璃の「地の文」を「せりふ」とはちがうものと考えており、いっぽう、歌舞伎の脚本は「せりふ文学として自立し完成する道をつつさがれた」ものとし、それゆえに、歌舞伎脚本は文学ではない、と考えているらしい。

福田氏の錯誤は二つある。一つは、浄瑠璃に関する認識の誤り、二つは、歌舞伎脚本に関する認識の誤りである。

福田氏の見解は、西欧演劇の本道を「せりふ劇」にありとし、それが世界演劇の本道だと考えたうえで発せられた否定的見解、すなわち、歌舞伎脚本はせりふ文学でないから劇文学でない、と短絡した結果の見解である。

福田氏の見解が、いわば形式から発せられているのに似て、たとえば林達夫氏の「……徳川時代の戯曲が厳密に言つて読む戯曲でないことは言うまでもないことである」という見解は、やはり西欧の「読む戯曲」<sup>（レゼンドラット）</sup>をも含みこんだ觀念から発せられているとおもわれる。

これら形式面からの否定論と裏腹な点で、その内容面からの否定論をのべ、転じて形式肯定論に至ったのが岸田劉

生である。

「……旧劇はその基調がどこ迄も『美』の表現にある芸術であつて、決して文学のための劇ではない。旧劇をもし文学的な眼のみで観るならば終に、この日本民族の生んだあの不思議極まる美的魅惑を味はふ事なしに終るであらう。／近松、竹田出雲、大南北、黙阿弥等の作品は文学としても不朽のものであらうけれど、しかし、それはそれである。それは文学であつて旧劇ではない。まして画に描いた虎が脱け出したり、主人の為に我子の首を切らせる事を文学上の不服とする近代人は、旧劇をもう一度、美術として見なほす必要がある。」

岸田劉生は以上のようにのべたのち、歌舞伎の様式美論を熱心に展開した。この劉生の文章で曖昧な個所は「しかし、それはそれである。それは文学であつて旧劇ではない」の一節である。劉生は、林達夫氏とは逆に、歌舞伎戯曲を、近代文学ではないが文学として認めながらも「旧劇ではない」と言っている。つまり劉生はそれを「死んだ文学」もしくは「劇から切りはなされた文学」としたのである。もっとハッキリいえば劉生はそれらを、近代人に共鳴されなくなった死語の羅列だと断じ、歌舞伎を戯曲の束縛

から解き放とうとした。しかし「近松、竹田出雲、大南北、黙阿弥等の作品は文学としても不朽のもの」といいながら「それは文学であって旧劇ではない」というのは、あきらかに論理の撞着である。

劉生はこの撞着を知るや知らずや、その様式美論を成立させた。その説は広く社会に影響を及ぼした。その結果、歌舞伎の戲曲的価値は（じつにおかしなことであるが）不当に貶しめられたまま、長い時代を経過した。内容と切りはなされた形式だけの芸術として、歌舞伎は久しいあいだ放置されてきた。

福田、林、岸田三者の説は、それぞれ少しずつ異なっているとともに、共通した一つのまちがいを犯している。しかし世論は、これを逆にうけとり、かれらに共通している点を肯定的に受容したのである。すなわち、歌舞伎に関しては、その戯曲の検討は不要だ、とする共通点を肯定し、それを受容したのである。

## (二)

福田恆存氏の西欧演劇を規範にしたところの「演劇即せ

りふ劇」という説に、直接にはつながらないが、よく考えると一脈の相似した発想がその背後にあるのではないか、と思われる見解をのべているのは舟橋聖一氏である。舟橋氏は福田氏のように正面から、歌舞伎戯曲を否定しているのではない。しかしやはり近代リアリズムの浅い認識から、歌舞伎を照らして物を言っている点、さらに福田氏と奇妙に相似した錯誤を犯しつつそこに気づいていない点で関連性をもつ見解といえるであらう。

舟橋氏はまず「『四谷怪談』は生世話物ではない」という旨の一文を書いた。<sup>(4)</sup> それに対して反論を受けたのに対し再び反論をした。氏の説くところには誤りも多いが、聞くべき点もある。舟橋氏の反論の題は「歌舞伎美学再考——生世話物を中心に——」<sup>(5)</sup>で、なお小見出しとして「様式から写実への変遷」とある。

舟橋氏はまず、「大正時代には文壇と劇界の交流があった」といい、菊池寛、山本有三、久米正雄ら小説家がそれぞれに戯曲をかいた。岩野泡鳴のような人でさえ戯曲をかいた。真山青果に至っては戯曲のほうが小説よりずっと多い。「それがいつのまにか別々の世界になった。昭和へ入ってからである。」

しかし舟橋氏は戯曲でスタートしたので、今もって芝居に関心がある。「芝居に縁のない小説家たちを羨ましいと思うことさえある。現在で両股かけているのは、大仏、三島、円地、有吉ぐらいなものだ。」

ここまでは比較的妥当な発言で、列挙された作家のほかには安部公房や飯沢匡や真船豊などが外されていることに目をつぶれば、そのとおりかもしれない。私も以前、この問題にふれて次のようにのべたことがある。

「日本の社会が相対的にやや安定した大正期に、いわゆる『創作戯曲時代』が訪れ、かなり多くの小説家たちが新しい戯曲を書いた。それは日本に本当の意味での近代劇が起る直前に当たっており、その運動への一種の胎動であったとも考えられる。このとき歌舞伎劇と近代劇との問題がかなりの所まで接近したようにみえたが、それはいわゆる『新劇』の勃興によって再び絶ち切られてしまった。(略)実際には純文学系の作家よりも大衆文学系の作家たちが劇作と小説の両方を自由に往来した。」この問題に深入りする前に舟橋氏の説を追おう。氏は続けていう、「私は前から、様式的な歌舞伎が次第に写実的になって行く歴史的経過に興味を持っていた」。舟橋氏は、

「舞台的リアリズム」が確立されたといわれる市川猿翁主演の『父帰る』や築地小劇場第一回公演の『休みの日』や新協劇団の『夜明け前』などの例をあげたのち、「現代の新劇はそこから折返して抽象主義的演出に向かっている。／歌舞伎では、六代目菊五郎の芸が最も写実的とされたもので、私は彼の髪結藤次を見た時、これなどを生世話物と云うのだろうと考えた」。

そろそろ怪しくなってきた。が、ここまではまだよい。

舟橋氏はつづけて、『東海道四谷怪談』を生世話物の代表的な作品だとする「高名な著者の日本演劇史を読んで」抵抗をおぼえたので、そのことを『四谷怪談』には生世話物的要素はあっても、生世話物というジャンルには入らないと書いたところ」反論をうけた。そこで舟橋氏は、氏の旧師知人等に問いあわせたところ、『四谷怪談』は生世話物ではない、という共通の解答をえたので、「自信が出来た」。そこで舟橋氏は、つぎのようにのべている。

「むろん南北の戯曲にも、生世話物的要素はふんだんに存在する。たとえば『三角屋敷』がそれであり、『隠亡堀』で鰻かき直助権兵衛が伊右衛門に煙草の火を貸す所作や、鰻を魚籠に押込む所作に写実味があり、これを

スタニスラフスキーが感心したという話は有名である。

伊右衛門がその浪宅の幕あきで傘を張っている風情も生世話物的要素だ。にもかかわらず、この狂言は『仮名手本忠臣蔵』の絡み狂言であり、伊右衛門は赤穂浪人、『隠し堀』のだんまりで水門から出る佐藤与茂七も塩谷の浪士だ。たとえ文化文政の頃に生世話という言葉があったというその演劇評論家の指摘があるにしても、それは生世話的要素にすぎないので、物とは云えない。」

そして舟橋氏は、黙阿弥の作品のいくつかをあげ「チヨボはあるが市井のスケッチがあり（中略）、要するに、生世話物は、世話狂言の中で写生的要素がそのパーセンテージにおいて大半を占めた時に呼称されたもので、『四谷怪談』にもスケッチがないことはないが、だんまりその他の様式性が多くのパーセンテージを占めている以上、これを生世話物と呼ぶことは誤謬である」と結論している。

生世話物に関するボレミックについて、あるいは舟橋氏の所説の不当について触れるよりもまえに、なぜ舟橋氏が、この問題にかく拘泥したかを考えてみたい。

舟橋氏の以上の説から抽出されるのは、氏が生世話物を「写生的パーセンテージ」の量においてとらえようとして

いることだ。そして、なぜそう考えたかを類推すると、「写生的」リアリズムに貫かれた演劇に、どうやら氏が演劇あるいは戯曲の優位性を見たがっているらしいことが判明する。それは氏の文中にスタニスラフスキーの名が出ることから推量されうる。ここから福田恆存氏の前掲の論理まではきわめて近い距離にある。すなわち西欧のせりふ劇に、演劇（戯曲）の最高規範を仰ごうとする進化論的認識である。

岸田劉生は、前にあげた文章からも判るように、歌舞伎の戯曲の価値をマイナスにおいてとらえ、その演劇性を美術に近づけることでプラスの価値としてとらえた。その劉生の日記をよむと、劉生は黙阿弥などの世話物を毛ぎらいし、丸本物をこれぞ歌舞伎と称揚し、その様式美をくりかえし讚美している。福田氏や舟橋氏と一見逆のようにみえるが、劉生の歌舞伎認識も福田、舟橋氏らと実は同じ認識から生まれているのである。

### (三)

福田恆存氏の前掲の文に戻って考えてみよう。

福田氏の第一の誤謬は、「近松が偉大であったのは浄瑠璃作者としてであつて、劇作家としてではない」という断定である。

福田氏の認識だと「浄瑠璃作者は劇作家ではない」ことになる。しかし近松は、あきらかに人形劇のために浄瑠璃を書いたのである。

穂積以貫の『難波土産』に、つぎの一説がある。

「往年、<sup>それがし</sup>某近松が許にとむらひける比、近松云けるは、惣じて浄瑠璃は人形にかかるを第一とすれば、外の草紙と違ひて、文句みな働を肝要とする活物<sup>いきもの</sup>なり。」

近松は浄瑠璃を「外の草紙と違ひて」と認識していた。

近松は彼の浄瑠璃を人形劇のための戯曲として書いたのである。「文句みな働を肝要とする活物なり」というのも、人形の働きを無視したせりふや詞章を書いてはならぬ、という注意にほかならない。一応、近松はそうした意識をもって人形劇のための戯曲である浄瑠璃を書いた。人形劇が劇でないとするならば別だが、そうでないとすれば、近松が「劇作家として偉大でない」とは論理的にもいえないのである。

福田氏の第二の錯誤は、歌舞伎戯曲についての認識にあ

ると私はいつておいた。前にあげた福田氏の所説は、丸本歌舞伎のケースについての氏の見解であつて、氏の視野にあっては、近松と、それ以後の浄瑠璃作家の作品を歌舞伎に転移させた丸本歌舞伎しかないらしい。つまり純粋な歌舞伎戯曲の存在がスッポリと氏の視野からは脱落しているものようである。このエア・ポケットにあたる所に、ちょうど舟橋氏があげた鶴屋南北に代表される戯曲群があるのである。

福田氏のあげた丸本歌舞伎の「地の文」と「せりふ」の問題は、本質的には、むしろ浄瑠璃それ自体の問題とすべきであろう。

廣末保氏は、さきにあげた穂積以貫のことばにふれ、つぎのように説いている。

「浄瑠璃は）人形にかかるを第一とする以上、説明的なト書でない語られる文句を必要とする。もし台詞ばかりが語られ他は人形の動作によって表現するとしたら、人形は生きてこないであろう。（略）むろん、語りをともなったときでも、その語りそのものが、すでに説明的である場合は問題外である。語りの機能が、『文句みな働きを肝要とする生物』として發揮されたとき、人形浄



瑠璃はたんなる敘事性をこえて、空間と時間のダイナミックな統一をつくりだすことができる。」

廣末氏の傾聴にあたいたする見解は、このあとにつづく。

氏はいう――

「たとえば、本来なら台詞として語られるべきものが、いつか地に流れこみ、地の部分がいつか詞に転化しながら展開してゆくという語りの特質が、人形と結合したとき、葛藤の単一な連続と、それを横切る場面化とが相互否定の形でなく統一されていったのである。あらゆる人形浄瑠璃のなかでそれが成功しているというわけではない。というよりも近松のなかではじめて、行為と葛藤の緊張した展開にふさわしく語りの機能がいかされていった。」

氏はこのあと、「語りという方法のもつ或る意味ではもつとも反ドラマ的要素を問題にして」いる。「それは語りのもつ抒情的な要素と説明的な要素である」。

氏はその見解のなかで「近松の場合、その反ドラマ的な抒情的機能は、ドラマ的機能と一応分離されたうえで機能として生かされているのである。この分離を経過しているかないかが、語りの質をかなり決定的なものとする」と

のべている。

廣末氏は近松の『出世景清』ならびにおおくの世話悲劇を「悲劇」としてとらえ、それこそが中世的な語り（叙事詩）の伝統から「悲劇」へと質的変化を示した結果だとした。

近松は「語り」の伝統をふまえながら、登場人物の主体的行動に劇の進行がゆだねられる「悲劇」を創造した。廣末氏はこれを「人間が自らその行為のにない手となって登場し、三人称的発想から一人称複数の発想へと移行することとは、叙事詩的な語りから脱却して悲劇の成立してくる欠くべからざる条件であった」と約語している。

わたくしは、廣末氏の見解をいささか引用しすぎたかもしれない。が、近松の「偉大さ」は、まさにその弁証法的発展の軌跡にこそあったことを言いたいために、あえて引用の限度を犯して廣末説をここに置いたのである。ここにおいて、近松の「劇文学者」としての価値はほぼあきらかである。しかし、なお問題はのこっている。それを一応、提起してゆきたい。

#### (四)

近松以後、浄瑠璃は形のうえでは飛躍的な発展をとげた。いわゆる合作制が確立され、竹田出雲、三好松洛、並木宗輔らが出て、浄瑠璃史上、黄金時代を築いた。元禄以後、宝暦にいたるあいだ、『仮名手本忠臣蔵』『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』を代表とする名作が輩出した。そして、その全盛期が終わろうとする時代に近松半二が出て『妹背山婦女庭訓』や『本朝廿四孝』などを書いた。

これらの作品は、まもなく人間の俳優が演ずる歌舞伎に移されたが、すでに近松半二の作についていわれるように、そのスタイルはようやく歌舞伎劇に近づいたものとなった。

すなわち福田氏のいいかたを借りれば「浄瑠璃の地の文だけを『ちょぼ』として太夫に語らせて、せりふは役者がいふ」丸本歌舞伎に容易に移籍しうるようなスタイル、つまりせりふと書とに判然と分割できるような——というよりも、台詞の部分が地の部分よりはるかに多量をしめるところの、語りものから歌舞伎戯曲へ近接した作品となっ

た。

現在、一般に「古典歌舞伎」といわれ、かつ概念されているのは、これら合作制により創造された丸本劇の歌舞伎化されたものをさしている場合がおおい。そして、これらについて、芸能性（ないしは舞台性）はあるが文学性がすくない、とされる一方において、福田説のように「かへつてそのことのために歌舞伎の脚本はせりふ文学として自立し完成する道の一つふさがれた」という見解が成立しているのである。

福田氏のいいたいことは、廣末氏という「三人称的発想から一人称複数の発想」の自立にあることはあきらかである。しかし福田氏の思弁認識と廣末氏のそれとは当然ながら判然とこととなっている。廣末氏は、浄瑠璃がともすれば反ドラマの要素を濃厚にかかえこみつつも近松劇にあっては「中世的な語りの伝統と同時にそこに質的な変化があったし、そしてその質的变化こそ叙事詩から悲劇への重要な飛躍点であった」と思弁し、「ただ最後に、近松の悲劇がほぼ完成された世話浄瑠璃の段階でも、第三人称的な発想が残っていることを」一応指摘しているのである。

なおしばらく浄瑠璃、あるいは歌舞伎脚本の形態につい

ての考察をつづけねばならない。

福田氏が故意にか偶然にか脱落させたところに鶴屋南北を代表とする純歌舞伎作品プロバアが存在している、とわたくしはのべておいた。

従来最も過少評価ないしは閑却されていたのが、これらのプロバアにぞくする脚本類である。

形態分類的には、この純歌舞伎脚本こそが最も戯曲的なのである。役名こそ劇中人物のそれではなくそれに扮する俳優名によつてはいるが、その点をのぞけば、あとは純然たる戯曲の形態をそなえている。せりふとト書とに分かれたれ、場をわけ、現在われわれがふつう「戯曲」と認める古今東西各作家の作品と同じ形式になっている。

さらに一つ、南北を頂点とする作品群にあっては、原則的に、義太夫浄瑠璃に援用を仰がなかった。江戸系の脚本には、ある一場（おおむね舞踊、ないしはそれに準ずる局面）に主として豊後節系の浄瑠璃を用いてはあるが、そうした装飾的な場面のほかは、終始せりふとト書によって構成されている。とくに南北劇においては南北自身が浄瑠璃を不得手としたせいもあり、また世話物（これが舟橋氏の問題とされたところの生世話物といわれる）がとくいであ

ったところから、その作品には比較的韻文性が乏しい。また実際、文化文政時代のかぶきの新作は大半が世話物であった。（もっとも例えば毎年の慣例として上演された曾我狂言と顔見世狂言については問題がある。先走っているなら舟橋氏が云々されたパーセンテージの問題は、むしろ、これら曾我と顔見世狂言のある部分に該当するとおもわれる。このことについては、あらためて考えねばならない。）

こうした化政度の新作脚本は、のちにあらわれた河竹黙阿弥の作品とも異なり、くりかえすようだが比較的散文的であった。しかも、これが重要な点となるのだが、いわゆる丸本歌舞伎が一名「型物」とよばれるようには、「型物」ではない。現在、南北劇で型が伝承されているのは『四谷怪談』と『馬だらいの光秀』そのほかで比較的数字が少いのである。『鈴ヶ森』や『鞘当』は、いまでは南北の原作による演出で上演されているといいきることは困難となってしまう。

ふたたび現在、南北の作品は、それを忠実にまると通し上演できるものが極く少くなってしまう。おおかたの南北物は、大正・昭和期に復活上演されて陽の目をみたものである。それとて、それらは比較的に近代人に理解

されやすい作品にかぎられている。

なによりも先に現代の歌舞伎俳優たちが、こうした化政度の脚本を演じられなくなっているのだ。大ざっぱにいえば、それらには「型」として伝承されたものが少ないので、俳優たちは手がかりが得られない。それゆえ、これらの作品を演ずることができないのである。

冒頭にあげた古典落語の場合に微妙に相似する問題がおこってくる。現代の若い落語家が古典落語を手がけるとき、彼らはその師匠から口うつしで教えられた話を喋っているのだが、たとえば昭和の二十年以後に生まれた落語家が廓嚙をするとき彼はそれをひとえに伝承技術だけによっておこなうわけである。じっさいの遊廓は、昭和三十二年の売春禁止法成立によって消失しており、あるいはそれが現在あるとしても、けって明治や大正(関東大震災以前)の遊廓と同じものであるわけがない。すると若い落語家は、自分が見聞し体験したことのない内容の廓嚙を、あたかもそれを自分が実地に知っているような口ぶりや身ぶりで伝えねばならないのである。

歌舞伎の場合も、これと本質的には同じ運命にあるといわねばならない。むしろ、歌舞伎のほうが、落語より切羽

つまってきたと見ねばならない。歌舞伎の俳優は口さきだけで済ませることができず、じっさいに例えば遊女や遊客に扮さねばならぬからである。

## (五)

つぎに河竹黙阿弥の作品にふれねばならなくなった。便宜上、先にあげた舟橋説を再びとりあげる。舟橋氏は、すでに初歩的な段階で、ある錯誤を犯している。

河竹黙阿弥という作家は、結果的に、歌舞伎を浄瑠璃に近づけ、あるいは丸本歌舞伎のメカニズムを応用した作者である。

安政元年三月、江戸河原崎座に上演された『都鳥廓白浪』(念ぶの惣太)は、黙阿弥の出世作とされる。主演は四代目市川小団次と坂東うしか。この作の上演にまつわるエピソードは有名である。

作者の初稿をみた小団次は書き直しを作者に命じること三度に及んだ。作者は役者の命するままに自作を改訂して提供した。饗庭篁村の記したところには、つぎのような一節がある。

「……新七（黙阿弥）は我家へ帰り徹夜工夫して堤の殺しの場へチヨボを入れ舞台と花道の割ぜりふに直し<sup>(8)</sup>」て小団次にみせたところ「小団次は昨日の不興に引かへ、ニコニコとして聞終り、よく直りました是なら私にも出来ませう」といい、それ以来両者の提携がはじまったとされている。河竹登志夫氏はこれについて「主なる改訂は、殺しの場をチヨボ入りにしたこと、舞台と花道を渡りぜりふにした点であった。これによって、上方で修業した小団次の、チヨボに乗ったリズムカルで深刻哀切な芸風が、すっかり生かされることになったのである<sup>(9)</sup>」——と書かれている。また永井啓夫氏も、これについて、「台本改訂の主たる部分はチヨボを加えたことである。チヨボとは、歌舞伎狂言の中で、義太夫語りがセリフ以外の地を語る演出法である。本来、人形浄瑠璃から歌舞伎の舞台に移された義太夫狂言（丸本物）のみに用いられていた演出法だが、生世話物（純科白劇）の『都鳥廓白浪』に、あえてチヨボを書き加えたのは、新七が明らかに小団次の演技を計算したからであろう。（略）小団次と提携後の新七の作に、『チヨボ入り』『よそ事浄瑠璃』という独特の作劇法が用いられているのも、みな小団次の芸風に合わせた演出だったのであ

<sup>(10)</sup>る」とのべているが、じじつ、小団次没後の作品でも黙阿弥はこの手法をすてていない。

舟橋氏のあげた『和国橋藤次』は俗に「世話の国性爺」とよばれ、主演者も同じく四代目小団次（文久三年二月市村座初演）である。永井氏はさらに「小団次は江戸系の生世話物の開拓者とされているが、実は、役の心理・感情の表現をチヨボに合わせ、いわゆる系に乗って演技することを最も得意としていた。これは上方系のアクの強い演技法で、江戸歌舞伎の好みとはいえなかった。しかし、世話狂言の要所で系に乗り、観客を魅き込んでゆく小団次の説得力が、新しい魅力として大衆の支持をあつめたのである」とのべている。

舟橋説の欠陥をつくのが本稿の目的ではないが、舟橋氏にかぎらず多くの人が、浄瑠璃や歌舞伎に関して、ややもすると主観的な概念だけで認識し結論つけてしまうのは遺憾である。そこから、すべての偏よりが生ずる。偏よりは正し、のちに本質へ踏みこむのが順当というものである（未完）

〔註〕

- (1) 福田恆存『私の演劇白書』
- (2) 林達夫「歌舞伎劇に関する考察」(『芸術へのチヂェローネ』)
- (3) 岸田劉生「演劇美論」(『演劇美論』)
- (4) 舟橋聖一「文芸的グリンプス」(『風景』昭和四十三年九月号)
- (5) 舟橋聖一「歌舞伎美学再考」(『毎日新聞』昭和四十四年二月二十一日夕刊)
- (6) 落合清彦「歌舞伎作品の認識と受容」(『創文』昭和四十六年十一月十二月号)
- (7) 廣末保「近松の芸術」(『近松序説』)
- (8) 河竹繁俊『河竹黙阿弥』
- (9) 河竹登志夫「忍ぶの惣太」(『名作歌舞伎全集』第二十三卷解説)
- (10) 永井啓夫『市川小団次』